

ПРОВ
САДОВСКИЙ

ПЕТЕРБУРГ.

1920.

бх

Дорогому Васѣ
отъ любящаго стараго Льва
24 апр. 1929 г.


ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО СВѢТОЗАРЪ



Текст книги и иллюстрации автотипией печатаны во
второй Государственной Типографии
Галерная ул., д. № 1.

НИКОЛАЙ ЭФРОС

ПРОВ САДОВСКИЙ

(опыт характеристики).

ПЕТЕРБУРГ
1920 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В октябре 1918 г. исполнилось столетие рождения Прова Садовского, одного из замечательнейших русских актеров, в творчестве которого сценический художественный реализм нашел полноту своего выражения, осуществился в громадной силе и прелести. Московский Малый театр, в котором прошла значительнейшая часть сценической жизни Прова Садовского и который много обязан своею славою его гению и творчеству, обозначил указанную годовщину торжественным собранием. Я имел высокую честь выступить в этом собрании с речью о сценическом пути и личности Садовского. Настоящий очерк представляет переработку этой речи. Опущены части ея, стоявшие в тесной связи с самою обстановкою собрания, и сдѣланы некоторые дополне-

ния, введены цитаты и т. п. Настоящий очерк не ставил себе целью использовать полностью имеющийся материал о жизни и творчестве Садовского; задача ограничивалась тем, чтобы показать некоторые существеннейшие черты и попытаться сложить их в эскизный портрет нашего великого актера.

Н. Э.





ПРОВ МИХАЙЛОВИЧ САДОВСКИЙ

с фотографии конца 60-х годов

I.



У меня нет для этого очерка самого драгоценного — ни тех непосредственных впечатлений от театральной действительности, которые, однажды упав в душу, уже навсегда сохраняютъ свою волнующую силу, ни тех больших театральных воспоминаний, которые, раз отпечатлевшись в памяти, уже до конца остаются в ней живыми. У меня нет личных впечатлений и воспоминаний о герое этого очерка. В тот июльский день, когда не очень ужь плотная толпа актеров и московских театралов шла за гробом Прова Михайловича Садовского на Тверскую Ямскую, к церкви Благовещения, и оттуда—на далекое Пятницкое кладбище, — в этот день мне исполнилось пять лет. Не знал я даже самых этих слов — театр, актер, — которые немного позднее зазвучат так загадочно и так заманчиво для моего детского слуха. А в без-

конечно мне милую залу Малого театра, где затем было столько пережито, я впервые попал лишь три года спустя после только что упомянутого дня, и тогда сердце впервые узнало мучительно-сладкие театральные биения. Память и фантазия стали населяться сценическими образами тогда, когда театральная магия Прова Садовского уже кончилась.

В моем распоряжении—только впечатления, другими воспринятые, только чужие воспоминания,—результат по возможности внимательного поиска в тихом море печатной бумаги, в пыльных книгах старых альманахов и журналов. Да еще иногда результаты напряжений робкого воображения, когда по необходимости приходилось перебрасывать зыбкие мостики над провалами в литературе мемуаров и театральной критики, или когда хотелось попробовать сочетать разрозненные черты, человека ли или актера, в сколько нибудь слитный и ощутимый облик.

Конечно, нет у меня смелого мнения, будто я сумею воскресить богатый и оригинальный образ Прова Садовского во всей его сложности, во всей привлекательности и значительности, красочности и выпуклости этой натуры. Осуществимо ли это вообще? Можно ли сказать творчеству актера: „Остановись, мгновение, ты прекрасно!“ и как бы закрепить его для новых восприятий и радостей в грядущие дни? Во всяком случае, для не-современников актера, для потомков его зрителей это—задача в такой же мере трудная, как и привлекательная. Еслибы было возможно заставить повторно жить в их сценических творениях Мочалова, Щепкина, Мартынова, вырвать из небытия и вернуть хоть на короткие миги к трепету жизни их Гамлетов, Фамусовых, Сквозник-Дмухановских, Тихонов!.. Умный, тонко понимавший и чувствовавший сцену, хотя—специалист совсем в иной, научной, области,—Дмитрий Крюков три четверти века назад писал в „Москвитянине“, разбираясь в природе, законах и задачах „театрального художества“: „С смертью современников духовный образ художника сцены исчезает навсегда, и не остается от него ничего, кроме темного предания, что был

он мастером своего дела"... И всетаки я думаю, что хотя несколько просветлить „темное предание" можно; можно сделать так, чтобы оболочка громкого актерского имени наполнилась несколько более четким и живым содержанием, чтобы отзвук смутный дней далеких обозначил, выдал и их мелодию. В этом — скромная задача настоящего очерка.

Одним, вероятно — большинству, я не скажу ничего нового, только напомню о знакомом уже им, помогу как бы стряхнуть пыль со страниц их воспоминаний. Другим расскажу и кое о чем, им еще не знакомом. И станет поближе образ того, кто был одним из кузнецов славы Московского Малого театра, одним из самых значительных утвердителей традиции русского сценического искусства. Московский Малый театр был ее прекрасным ковчегом. Он благоговейно принял дорогое наследство сценического художественного реализма, накопленное Щепкиным, Садовскими, Васильевыми, Шумскими; он это наследство бережно и ревниво сохранил, укрыл от расточения.

Сценический путь Прова Садовского начался не на Малой сцене, уже озаренной славою, уже окруженной любовью и признаниями лучших русских людей, дышавшей одним воздухом с московским университетом. Начался этот путь там, во глубине России, тогда еще непроглядно темной, угрюмой, дремотной и спросонья жестокой, в самых глухих углах, вроде какой нибудь Лебедяни. Начинался этот путь в обстановке закоренелого пренебрежения и презрения къ актеру, как к наемному забавнику и увеселителю чьих то досугов, который должен уметь делать всякие „штуки" и который жив, и сыт, и пьян только милостями тароватых купцов, трактирщиков, да раскутившихся бар „с длинными усами, с малыми способностями". Начинался въ обстановке пустых, холодных сараев, еле освещаемых оплывшими сальными огарками да усердно коптящими лампами.

Заглянем на минуту въ один такой театр, не из самых еще убогих, — сооруженный каким то симбирским кондитером. „В партере сидели два — три человека в шубах; в местах за

креслами терпеливо дожидался татарин; кроме того кое где еще пестрели две—три дамы с накинутыми на голову платками. Несколько тусклых ламп сонно освещали эту новую степь, воздвигнутую среди симбирской степи. В оркестре дремало человек пять музыкантов при слабом мерцании нагоревших сальных огарков. На душу ложилось какое то неприятное чувство бедности, грусти и пустоты". „Сердце мое сжалось"—прибавляет гр. Сологуб к этому своему тоскливому, щемящему описанию. И признается: „захотелось, чтобы актеры были из рук вон плохи"—под стать и стиль этой пустынной зале, оплывшим сальным огаркам и смраду коптящих ламп... Всетаки было бы не так обидно за актеров, не так за них больно...

Не подумайте, что сейчас изображенная картина, поднявшая в сердце наблюдавшего ее чувства „бедности, грусти, пустоты",—что она—какая нибудь исключительная или нарочно мною выисканная в интересах определенного впечатления, мрачного эффекта. Нет, она, если не совсем, то почти—правило для тогдашней театральной провинции поглуше. И она—даже вовсе не предел театральнаго убожества, заброшенности, сиротливости актеров. Когда, бывало, великим постом собиралась эта „бродячая Русь" в знаменитую „белую залу" в гостиннице купца Барсова или в трактир Гурьева, и Счастливцевы и Несчастливцевы начинали, сбросив форс и бахвальство, правдиво разсказывать про то, что довелось пережить за сезон, или когда в грязных, темных, пахнувших всеми смрадами „Челышах" два бритыхъ человека начинали откровенно, с глазу на глаз, изливать наболевшую, разобиженную душу,—и не про такие картинки можно бы услыхать...

Позвольте привести вас на минутку еще в одну театральную залу, уж совсем балаганного типа. Вместо нескольких ламп, дававших некоторый свет,—только два сальных огарка лениво подмигивают. И вместо двух—трех „в шубах" да терпеливого татарина за креслами—всего один единственный зритель. Слегка пьян, развалился важно. По толстому красному лицу

разлито снисходительное пренебрежение и сознание своего высокого превосходства. Смотрит на сцену, где целая труппа актеров, ему одному на потеху, разыгрывает всякие комедии и водевили. Но пьеса показалась их степенству скучною. „Не надоть, брось!“—командует он на сцену,—„ну ее! Валяй лучше плясовую“. И актеры бросают на полфразе свои роли, бросают пьесу и валяют плясовую. Это забавляется лебедянский трактирщик, а среди так его забавляющих — и Пров Садовский. Да и этому актеры рады, признательны трактирщику, кланяются низко в пояс: кончится представление,—раздаст он им порции щей с говядиной. А до того, до этой милости сидели и совсем голодные, и на обед был кусок черного хлеба да воды ковш, за которою Пров Садовский сам же и на реку бегал. Так было в Лебедяни. Еще того хуже—в Ельце. Там уж по просту голодали, днями и крошки хлебной не было. Первый биограф Прова Садовского, Межевич, из очерка которого в „Москвитянине“ и разошлись потом по разным статьям всякие подробности о молодых годах Прова Садовского, обратились в театральные анекдоты,—Межевич, знавший все это от самого Прова, сообщает, что один из Провововых товарищей по злополучной елецкой труппе, Лебедев заболел и умер буквально, без всякого преувеличения,—от голода. Обрадуешься и лебедянскому трактирщику...

Был нужен большой душевный закал и богатый запас молодой силы, молодой любви и увлечения, чтобы в такой обстановке не сорваться, не махнуть на все рукою и покатиться по укатанной дорожке под гору, в самое театральное болото, где барахтались, теряя образ и подобие, обростая мохом и пошлостью Шмаги и Счастливцевы, или, если брать имена реальные, Дмитрии Горевы. Что удивляться, что их, Шмаг, Аркашек, Горевых приходились многие сотни, тысячи на одного Соленника, на одного Прова Садовского... То оригинальное, скромное желание—чтобы актеры оказались из рук вон плохими,—которое зашевелилось в графе Сологубе в зрительной зале симбирского кондитера,—

оно в громадном большинстве случаев непременно бы осуществилось. Актеры, как правило, бывали достойны своих зал, своих зрителей... „Большинство провинциальных артистов прежнего времени,—читаю я у одного из актеров-же, Бураковского, написавшего „Очерки русской сцены“, — „составляли просто сброд людей без всякого намека на образование, людей, которые, потеряв все въ жизни, бросались очертя голову на сцену, чтобы там найти себе хотя скудный кусок хлеба. Но и тут в среде артистов царила непроглядная нищета со всеми ее последствиями. Название провинциальный актер сделалось даже синонимом пьяницы“.

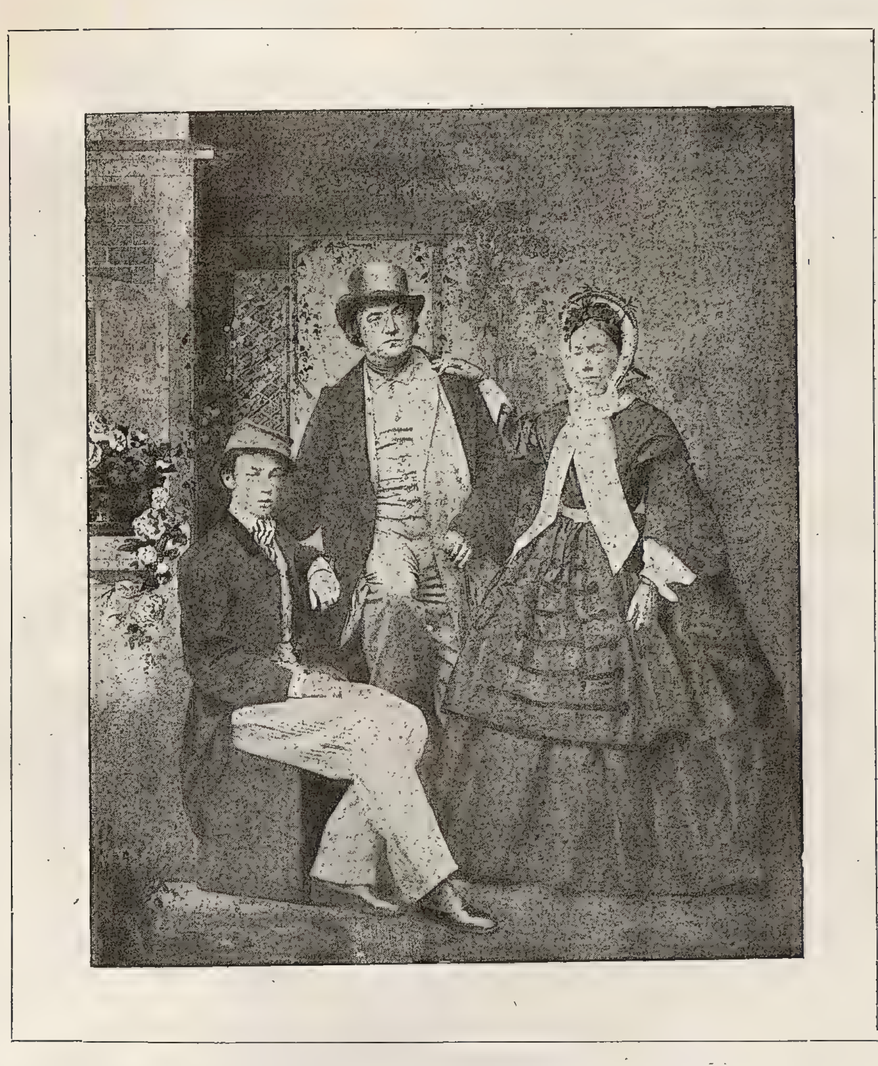
Не для запоздалых укоров напоминаю я об этих чертах давнего прошлого. Мне понадобились эти подробности былого театрального быта, чтобы стала пояснее, поощутимее та обстановка, в которой рос актер Садовский. Уже с девяти лет, когда умер его отец и оставил семье в наследство синий фрак, сапоги с отворотами да свое родительское благословение,—был Пров около театра, шнырял за кулисами, исполнял все, что прикажут, перебелял усердно пьесы и роли и даже получил за то крупный гонорар—рупь целковый за весь театральный год. А затем, „по тринадцатому году, он вступил на путь русского актера“,—так писалъ в одном письме, опровергая какую то неверную биографическую подробность об отце, его сын, славный московский актер и даровитый писатель-беллетрист Михаил Прович. В мальчике, умном, зорком, наблюдательном, умевшем рано разбираться в жизненных впечатлениях, в людях и фактах,—оказался этот нужный закал, оказались и эта спасительная любовь к искусству, и эта моральная устойчивость, связывавшаяся в нем с большею религиозностью, потом до конца дней сохранившеюся нерастраченною, неущербленной. Пров Садовский по наклону не покатился, он нашел за что удержаться на этой крутой дороге, в театральное болото не сорвался. Есть одна маленькая подробность. В Ельце среди голодухи вместо того, чтобы завить горе веревочкой и найти

утешение в водке, в кабаке, — а елецкими актерами туда была широко проторена дорога, — Садовский, вспомнив, что учился когда то у архитектора, стал живописцем, написал для елецкого балагана новый занавес. И преоригинальный выбрал сюжет: изобразил на занавесе... тюрьму. „Не знаем, замечает Межевич,—была ли это горькая шутка живописца, или фантазия содержателя театра“ ..

Как играл в ту пору Пров Садовский? Что было характерно для его тогдашнего сценического исполнения? Вот вопрос, на который так хотелось бы мне ответить моему читателю, но на который нет у меня уверенного ответа, потому что поиски не дали на этот счет никаких результатов. Один только сыскался ответ. По поводу его первой пробы играть в тульской труппе Турчанинова я мог прочитать: „Явившись в роли Сезаро в водевиле Арапова „Ватель или потомок великого человека“ он (т. е. Пров Садовский) был принят с единодушным одобрением“. Вот и все. Чем такое единодушное одобрение было заслужено, по какому именно пути повлекли мальчика-актера „пылкая голова и залетные мечты“, как говорит про него Межевич,—об этом можно лишь смутно догадываться. Уж приходится перебрасывать те зыбкие мостики через провалы в матерьяле, о которых я упоминал. Через шесть приблизительно лет провинциальных скитаний, когда Пров Садовский уже изрядно исколесил и измерил шагами матушку Россию, медленно поднимаясь по ступенькам актерской карьеры, он играл в Казани. И пришли дни чрезвычайного торжества и радости. На казанских подмостках появилась маленькая, немного суетливая фигурка великого актера. Приехал на гастроли сам Михайло Семенович Щепкин, уже сыгравший гоголевского городничего, уже повернувший колесо русской театральной истории. Зоркий был у Щепкина глаз на актера, наметавшийся, сразу угадывал талант, натуру. И мы имеем свидетельства, что он заметил юношу Прова, обратил на него внимание, отличил среди других в казанской труппе. Дал ему в свой бенефис роль, был за

него предстателем перед казанским антрепренером, просил не обходить. Видно, что хотелось ему помочь этому юноше, не бросить его так средь казанских театральных болот. Чуется, мне, что Щепкин повел себя так по отношению к этому провинциальному актерику не только от доброты сердечной. Мало ли попадалось ему на его путях, во время многих провинциальных гастролей, всяких актеров, наверное—и способных, отмеченных ласковым поцелуем муз. Но как рыбак рыбака видит издалека, так Щепкин увидел тут что-то художественно-родное, отлив из того же благородного металла. Может быть и безсознательно, послушный лишь смутным зовам своего художественного подсознания, устремлялся Пров Садовский к тем же щепкинским целям: к воспроизведению правды быта, характера, души, к честному и чистому, „без фарсов", как тогда говорили, юмору, к светлому комизму. Конечно, я только догадываюсь. Доказательств прямых привести не могу. Но у меня—как бы косвенные улики. И самая большая—тот Пров Садовский, который в марте 1839 г. стал играть в Москве. Сначала—на школьной сценке у того же Щепкина, потом на сцене Большого театра и того Малого театра, где затем прошла вся жизнь Садовскаго, где выросла, окрепла его слава, и стало неумирающим его имя.

Оставим грустные провинциальные картины, быстро перевернем несколько страниц в книге жизни Прова Садовского. Пусть прийдут на смену другие, более радостные. Впрочем и тут не сразу наступили они, более лучезарно освещенные картины. Бывают счастливцы, любимцы и баловни театральной фортуны. Сразу, с первых шагов выходят на ясный, ровный и радостный театральный путь, не зная того cortège effrayant, о котором писал Вольтер по поводу начинающих художников театра. Вспомним хотя бы дебюты на тех же подмостках Малого театра Александра Павловича Ленского. Вечером он сыграл „Ошибки молодости", на утро проснулся, как Байрон после „Чайльд Гарольда", знаменитым, любимцем театральной Москвы,



Пров Садовский

М. П. Садовский Жена П. Садовскаго

29150

ее кумиром, божком. И началась эта повальная влюбленность в Ленского, Прову Садовскому было мало прийти, увидеть, чтобы победить.

Дебюты прошли тихо-тихо, почти совсем незаметно. Только одним сереньким человеком в труппе прибавилось, да одним лишним нумером в реестре „актеров третьего разряда". Так по крайней мере казалось. У меня был в руках печатный отзыв об этом дебюте. В журнале Песоцкого „Репертуар" за 1839 г. есть „Отчет о московском театре за первое полугодие". И в нем между прочим можно прочитать: „С открытием театра в начале театрального года (после великого поста) явились вдруг два претендента на театральную славу, на внимание и аплодисменты публики—г-жа Данилова и г. Садовский. Сказать правду, и тот, и другая, дебютант и дебютантка—принадлежат к числу таких артистов, от которых театр не выигрывает ничего и о которых нельзя сказать ни худого, ни хорошего, т. е. в них нет ничего положительно дурного, но и положительно хорошего ничего не замѣтно". Словом, в полной мере то, что французы зовут quantité négligeable. Есть ли в труппе, нет ли, — абсолютно безразлично; интересовать это может не искусство, не театр, не публику, а разве-что контору, которой прийдется платить лишних восемьсот рублей ассигнациями в год.

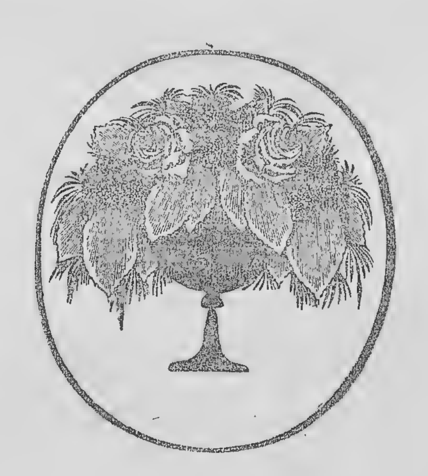
Если бы была нужда примерами доказывать способность театральных критиков ошибаться, не уметь отличить жемчужину от простой стеклянной бусины,—этот первый отзыв критика-анонима о Прове Садовском не отличившего его от какой-то Даниловой, скоро и без следов сгинувшей со страниц театральной летописи, был бы одним из самых разительных. Не одни театральные критики ошибались так грубо. Вспомним хотя бы приговоры Прова о начинающей Рашели или Самарина—о Ермоловой...

Впрочем, первый московский отзыв о Прове Садовском стоит прочитать несколько повнимательнее. Сквозь слова



уничижительные, обрекающие в будущем, даже при большой работе, при постоянном старании и добросовестности, только на самые незначительные, второстепенные роли, — можно разглядеть некоторые верно почувствованные черты будущего великого Садовского. „В игре его, говорится в другой части рецензии, проглядывает простота, даже иногда непринужденная веселость“. Да ведь это-то и есть самое существо Прова Садовского, это-то и есть самая база его грядущей славы, его драгоценные вклады в русское искусство, в русское театральное художество. „Простота“, „непринужденность“, — лет через десять эти слова замелькают во всех самых восторженных отзывах о Прове Садовском, в критиках-панегириках. Значит, золотая руда — она была уже налицо, она даже была уже замечена теми, которые еще не могли ее вполне распознать; оставалось только извлечь из нее чистое золото.

Вот почему я и думаю, что из дебрей театральной провинции, оттуда, из глубины России, Садовский уже привез элементы своего будущего, что там, среди Шмаг и Горевых, среди всей напыщенности, ходульности и фальши актерской игры, он, сознательно или подсознательно, пришел к другому сценическому символу, поклонился иному, прекраснейшему богу.



II.

Если мы пороемся в старых журналах и альманахах самого начала сороковых годов, мы там сыщем такие отзывы о Садовском, которые уже много смелее, чем „Репертуар“, говорят все о тех же двух чертах „простоте и непринужденности“, и уже рисуют за них Прова Садовского не как quantité negligeable, но как драгоценную надежду Малого театра, русского театра. „Публика начинала понимать, — писал много спустя Родиславский, возвращаясь воспоминаниями к начальным московским годам Садовского,—что в этом молодом человеке имеются большие способности: роли простаков, составлявшие в то время главное амплуа Садовского, выказывали в этом артисте и бездну простоты (вы видите, — все то же слово) и наивности“. „Пишущий эти строки,—заявляет Родиславский,—видал в ролях простаков многих знаменитых актеров, но смело может сказать, что такой наивности, какая проявлялась в Садовском при исполнении им этого рода ролей, ему никогда не случалось видеть“. И еще: „Отсутствие игры, правда, простота начинали поражать публику“,—писал один автор театрального обзора в последней книжкѣ „Репертуара“ за 1839 г. и про игру Садовского в роли Филатки в водевиле „Филатка и Мирошка“ уже говорил: „Садовский неподражаемо хорош“. А че-

рез четыре года Межевич, вспоминая о дебютах Прова Садовского, говорил: „В нем заметили бездну натуры, простодушности, неподдельной веселости; развязность на сцене для дебютанта необыкновенная“. Четырех лет, в которые Прову Садовскому играть пришлось и немного, и все больше роли малого художественного значения, где было ему тесно, неуютно и скучно, — этих четырех лет было за глаза довольно, чтобы серый отзыв первого критика—ни хорош, ни плох, а вообще для театра ни на что не нужен,—чтобы он сменился вот каким: „Безспорно, замечательнейший из молодых русских артистов, на которого смело можем мы полагать самые блестящие надежды“.

Лебедянские и елецкие купцы и трактирщики, соседство и примеры Шмаг и Горевых не испортили Прова Садовского, не извратили его художественных инстинктов. А московские театральные впечатления и воздействия укрепили его в смутных чаяниях и порывах. Играть бок-о-бок с Щепкиным, на его примере учиться, от него заражаться и сценическим правдолюбием, и великою художественною честностью, — это не могло пройти бесследно для юноши с раскрытыми глазами и раскрытою душою. А они, и глаза, и душа, были у Прова Садовского, каким он нам рисуется в немногих воспоминаниях о нем из той, ранней, до-гоголевской поры,—были раскрыты широко. Из одного рассказа мы знаем, какое потрясающе-сильное впечатление произвела на него встреча на сцене с Мочаловым, который только что отыграл Лира и направлялся в уборную. Одна такая встреча, одно такое прикосновение, — может быть, они сто́или целых курсов драматического искусства, целых консерваторий и студий. И такие впечатления были, конечно, не исключением, не случайностью. Падали они в восприимчивую, тогда сильно напряженную душу Садовского постоянно. И от Щепкина—прежде всего, и от других из тогдашнего Малого театра. Создавалась атмосфера, в которой мог расти и развиваться правдивый талант, мог все больше очищаться от всякой пошлости и рутины. Из коротенькой речи, которую Пров Садовский, уже в середине

пятидесятых годов, сказал на обеде в честь от'езжавшего в заграничные края Щепкина, можно видеть, как высоко он ценил Щепкина и прежде всего—его гениальную добросовестность и неустанную работу. Кстати, не нужно распространять на прошлое Садовского то, что было печальною принадлежностью лишь его самых последних лет—небрежность, игру спустя рукава, какое-то художественное безразличие. И, с другой стороны, отнюдь не нужно обобщать враждебность его отношений к Щепкину. И она, подчас принимавшая формы достаточно резкие,—принадлежность лишь лет более поздних, когда вмешалась в закулисную жизнь борьба литературных или литературно-политических партий, когда заговорили и тут, за кулисами, о западниках и славянофилах, и разбились на лагери; залегло, как источник раздоров и вражды, разное отношение, разная оценка драматургии Островского.

И так, театральная атмосфера—как будто достаточно благоприятная. Но скучный ходит Пров Михалыч за кулисами Малого театра. Плотно сложенные губы редко расходятся в веселую улыбку; не смеются небольшие, но зоркие, цепкие глаза, которые умеют так мастерски, во всем подметит смешную сторону. Выбирает Садовский уголок потемнее, сидит там один, задумчиво опустив голову.

— На теплые воды пойдем?—спрашивает он проходившаго мимо помощника режиссера Соловьева, с которым понемногу сдружился.

— Конечно.

— Ну, так я подожду тебя.

И Садовский опустил опять голову к набалдашнику палки.

„На теплые воды"—т. е. в ближайший к театру трактир, должно-быть — в Печкинскую кофейню, пить чай или читать „Северную Пчелу", растрепанный „Репертуар", „Московский Наблюдатель".

— Ты чего так закручинился? спросил по пути на „теплые воды" Соловьев.

— Веселиться-то нечего—ответил Садовский и не поднял угрюмо опущенной головы. Потом прибавил:

— Работат хочется, а работы нет. Вот что.

— Но ведь играешь, и довольно часто.

— Играю! Хороши роли. Здравствуйте, прощайте—и уходит в средние двери. С этим, брат, далеко не уедешь.

Потом за столиком, отхлебывая чай, актер сердито говорил помощнику режиссера:

— А вот я посмотрю, посмотрю, да и махну назад в провинцию. Там по крайней мере мне случалось играть хорошия роли.

Угрозу эту Садовскому, к счастью, не пришлось выполнить, не пришлось снова нырять в тинистые воды театральной провинции. Уже ждала его настоящая работа, которая была по его таланту, по его артистической природе. Ждала роль гоголевского Осипа. И дремавший талант, о мере, яркой красоте и значительности которого можно было только догадываться по некоторым водевильным ролям бытового склада, по этим первым эмбрионам нашей реалистической комедии,—проснулся, расправил крылья, вспарил орлом и вписал в историю Малого театра одну из прекрасных ее страниц. Этот театр уже справедливо гордился своим Сквозник-Дмухановским, теперь получил возможность в такой же мере, а иные думают—даже и в мере большей, гордиться своим Осипом. Все, что можно назвать „традицией“ исполнения этой роли,—и ее общий рисунок, и общая, так сказать, расцветка и очень многие отдельные подробности, всякие жанровые и комические детали, которые теперь составляют почти обязательное, неизбежное содержание всякого исполнения этой роли,—все это ведет свое начало от Осипа Садовского. Все это—результат его вольного вдохновения, его смелой выдумки, руководимой верным и тонким чувствованием образа, богатым знанием быта и тонким художественным вкусом. Все это—плод счастливейшего сочетания громадного таланта с верным принципом сценического художественного реализма. Я не смею утверждать, что таким, в таком чрезвычай-

ном богатстве подробностей и того, что у французов зовется trouvailles, в такой яркости и выпуклости жизненной правды, словом—в таком художественном всеоружии образ Осипа вышел у Прова Садовского сразу, при первом же его исполнении. Матерьялы мемуаров и критических отзывов не приурочены тут всегда к первому исполнению. И непременно приходится соединять отзывы разновременные, иногда разделенные не малым числом годов, чтобы составить себе пополнее представление об Осипе Садовском.

Знаменательна в этом исполнении Садовского одна черта, одна сторона. Она отмечена, она нашла более или менее отчетливое отражение в нескольких отзывах и суждениях. Это—шаг вперед по отношению к игре Щепкина, не только по отношению к щепкинским сценическим достижениям, но и к щепкинскому сценическому методу. Новый сценический шаг, — он в полной своей мере еще впереди; он будет сделан не в театре Гоголя, но в театре Островского. Но уже и тут, в гоголевских ролях и прежде всего в Осипе—он обозначился, и не очень смутно, не очень тускло. Вот что писал об Осипе Аполлон Григорьев, критик большой страстности, размашистости, безудержности, у которого были часты чрезвычайные преувеличения, но который чувствовал театр очень глубоко, может быть—глубже и тоньше, чем все другие русские театральные критики, и писал о нем очень сочно, с большою выпуклостью.

„Осип Садовского не только стоит вровень с городничим (надо понимать—с городничим в исполнении Щепкина), но даже задуман и выполнен едва ли не проще и не правдивее. Щепкин, несмотря на поразительные, необыкновенно верные черты своей игры, еще как будто говорит иное для публики, еще позволяет себе некоторую форсировку, впрочем для того, может быть, чтобы яснее дать понять, что он сам так глубоко и верно понимает; одним словом, допускает еще лирику в своей игре. Садовский, весь отдан роли, — говорит ли, молчит ли, чистит ли сапоги, уносит ли с жадностью жалкие остатки супу,

входит ли сказать барину, что там городничий пришел. С первого монолога Осипа и до последней минуты—это везде сама истина". „Чтобы так сказать о приходе городничего, чтобы так обрадоваться щам и каше и так подойти к Хлестакову уговаривать его ехать, надобно совсем отрешиться от своей личности, влезть в натуру Осипа. Даже думать и чувствовать в эту минуту как Осип или Осипы думают и чувствуют. От этого-то, когда Осип на сцене, все живет перед Вами, без него как-то пусто, и верится даже, что он и за сценой, когда его нет перед вашими глазами, так же живет и действует". И Аполлон Григорьев, сделав такую характеристику игры Садовского,—прибавляет: „Осип заслоняет всех, заслоняет даже, когда он на сцене, и городничего".

И такой же перевес Садовского над Щепкиным, перевес в смысле правды, в смысле полноты и неподдельности жизненного содержания творимого образа,—в смысле отсутствия просвечивания личности самого актера,—мы встречаем еще в нескольких отзывах. „В исполнении ролей самыми естественными, самыми лучшими актерами того времени, например Щепкиным, Мочаловым, Сабуровой, Репиной, — можно прочитать в одном отзыве,—проглядывала так называемая игра. Садовский, который по справедливости может почесться главным виновником того, что простота и естественность вполне воцарились на нашей сцене и покорили себе все тенденции,—только что начинал свое поприще и, занимая большею частью роли весьма незначительные, не мог еще иметь большого влияния". Когда пробил его час, час его влияния, — это наследство робкой, не полной естественности и натуральности, как тогда говорили, развернулось во всем своем богатстве и прелести. Через Садовского в гоголевских ролях и совершался этот переход, насколько мы можем уследить развертывавшуюся жизнь Малого театра по журнальным и мемуарным отражениям.

Почему случилось, что, когда Садовский попробовал свои силы в другой роли из „Ревизора", в роли самого городничего,—

то он с нею не совладал? По общему признанию,—признанию, к тому же, его горячих сторонников,—ничего тут не вышло, образ не сложился в живое целое, не приобрел выразительности. Трудно теперь, хотя и было бы глубоко интересно, выяснить это. Разные догадки попадаются в литературе о Садовском и о Гоголе в театре. Может быть, слишком уж совершенным было исполнение Щепкина, подошедшим к идеалу, и Садовский, естественно желая не повторить чужого оригинала, по необходимости обрекался на то, чтобы искать худших выражений, менее правдивого и менее значительного образа. Может быть, есть правда еще в другом об'яснении: к той поре, когда Садовский попробовал себя в роли Сквозник-Дмухановского, он стал уже отвыкать от ролей динамического характера, т. е. ролей с наростанием чувств, страстей, настроений, со сгущением психологической атмосферы. Сложилась будто бы привычка к статистической стороне роли. В совершенстве удался Прову Садовскому Подколесин, как раз тот гоголевский образ, который совсем не вышел, никак не удался Щепкину. Из переписки Гоголя с Сергеем Тимофеичем Аксаковым мы знаем, что распределение ролей в „Женитьбе“ было сделано самим Гоголем. Подколесина он назначил Щепкину, Кочкарева—Живокини. В феврале 1843 г. Аксаков отписывал Гоголю: „Я не понимаю, милый друг, вашего назначения ролей. Если бы Кочкарева играл Щепкин, а Подколесина—Живокини, пьеса пошла бы лучше! И Аксаков сообщал: „Они желают перемениться ролями. Позволите-ли вы?“ Не знаю, с гоголевского ли согласия, но Щепкин из Подколесина превратился в Кочкарева. Конечно, им он был уже в неизмеримо большей мере. Но в отзывах об этом исполнении—разногласия, и значительные. Есть восторженные поклонники Щепкина—Кочкарева, но есть и такие, которые, отзываются очень сдержанно, далеко не в восхищении. Зато на счет Подколесина Садовского—полное единодушие. Все, чем был богат Садовский, что жило в его гениальной актерской природе, в его великой жизненности, в

его художественном „полнокровии“, — ко всему этому был пред'явлен полный спрос. И изобразительная сила Садовского, и его юмор, чистый от „фарсов“, и теплота его исполнения, и поразительное умение быть неодолимо смешным, а самому оставаться как бы безучастным, совершенно равнодушным,— все это нашло отличнейшее применение. И была тут проявлена Садовским еще одна черта, еще одна драгоценнейшая способность: то, что можно обозначить, как сценический психологизм. Русский сценический реализм тем и могуч, тем и отличен от других школ, направлений, сценических тенденций, что он не ограничивается изображением жанра, только характера, он не упирается, как в стену, в быт, но непременно обогащает и жанр, и характер, и быт богатством чувств, правдою душевных движений и переживаний.

И вот еще подлинная черта русского сценического реализма, как он оформился в творчестве уже не столько Щепкина, сколько Садовского: передает он, пользуясь терминологией Аполлона Григорьева, не страсти, взятые отвлеченно от лица, но самое лицо, насыщенное этими страстями. Аполлон Григорьев, между прочим, в том и видит главное различие между обоими, что Щепкин играет страсти отдельно от лица, Садовский „играет лицо“. „Кто более артист?—ставит вопрос критик. Как будто отказывается его разрешать, однако сейчас же затем прибавляет: „не можем не признаться,—игра Садовского действует на нас несравненно глубже, Садовский — артист, так сказать, более современный, более соответствующий нашим требованиям...“

Ну так вот, и в Подколесине выразился этот психологизм. „В одно из последних представлений (т. е. представлений „Женитьбы“), пищет критик,—ему в последнем монологе Подколесина удалось почти осязаемо дать понять психологический скачок в душе героя, выражающийся под конец в скачке физическом“. „Вообще,—говорит тот же восхищенный критик, сходившийся в этом восхищении с московским большинством,—Са-

ловский доводит постепенно этот тонко обработанный тип до невероятной ясности и осязаемости". „Над таким Подколесиным,—пишет другой изобразитель Садовского в этой гоголевской роли,—нельзя было не смеяться, но нельзя было не жалеть и не понимать его, этого Гамлетика в брачном вопросе..." „Вся апатическая, обломовская сторона русского человека—писал критик из „Библиотеки для Чтения", все жалкое, колеблющееся и призрачное в нашей русской жизни,—все это живьем представляет нам великий художник". „В промежутках между словами, произносимыми Подколесиным, Садовский вставлял целый мимический разговор, полный такого заразительного комизма, что нельзя было смотреть на все оттенки лица несчастного Ивана Кузьмича, не разражаясь гомерическим смехом".

Почти так же другой критик говорил про Щепкинского Кочкарева: „всякое слово, взятое в отдельности, произнесено прекрасно, в высшей степени комично". Но критик вынужден прибавить: „однако типа не выходит из этих разнородных черт, и Кочкарев Щепкина выходит не лицом, а рычагом действия". Садовский же был, по этой номенклатуре—лицом.

Было у Садовского и еще одно замечательное, художественно-драгоценное исполнение в гоголевском комическом театре: чиновник Замухрышкин, эмбрион Юсова. И как потом Садовский был не только великолепен (по одному отзыву—„монументален") в этой роли Островского, так же поразителен по правде, по отчеканенности и выпуклости был он в Гоголевском Замухрышкине. Автор „Клочков воспоминаний" А Стахович, который помнил так много замечательного из прошлого русского театра, ставит тут Садовского на самый высокий пьедестал и признает, что потускнел рядом с ним сам Щепкин—Утешительный. А Стахович, ведь, в каждую минуту был готов воскликнуть: „Ты, Щепкин, Бог..."



III.

Перевернем еще несколько страниц в книге жизни Прова Садовского. Приближается пора самая знаменательная, когда эволюция русского сценического искусства потребовала от Садовскаго его главного художественного дела, поставила его на авансцену театральной истории и на первом месте на авансцене Малого театра.

На московском литературно-театральном горизонте появилась новая фигура. То в Гурьевском трактире, у Барсова, то в знаменитой печкинской кофейне, содержимой зятем Мочалова, Бажановым, где с утра толокся всякий московский литературный и актерский люд,—кто приходил поиграть на биллиарде, кто почитать журнал, кто завести долгий спор об искусстве, обменяться мнениями о субботнем фельетоне в „Северной пчеле",—то еще в других местах стала все чаще мелькать эта фигура довольно плотного, средняго роста, молодого человека, с ярко-типичным московским лицом и речью, в светло-коричневом фраке, с бронзовыми пуговицами и в пестрых на диво панталонах. Как то он и один завсегдатай кофейни, восхищавший ее посетителей великолепным пением русских народных песен, познакомились, заговорив, по поводу только что вышедшей книжки журнала, о Жорж Занд. А познакомившись, скоро сдру-

жились. И Тертий Филиппов,—это был один из познакомившихся, ввел другого—это был, конечно, Островский,—в литературный круг. Познакомил и сблизил с теми, которые были вхожи к Погодину, которые собирались у Шевырева, по воскресеньям до глубокой ночи засиживались у гостеприимного Эдельсона, заглядывали, бывало, к остроумному, всегда готовому на эпиграммы Алмазову и к неистовому Аполлону Григорьеву. Это были те, которые немного спустя составят молодую редакцию „Москвитянина“. Островский скоро займет между ними первое и руководящее место... Где то около Хитровки, у Николы в Воробьине, в домике среди пустыря, с маленькими невысокими комнатушками, красными не углами, но пирогами, а больше всего—добротою, ласковостью, юмором и талантом хозяина, стали все чаще собираться те, которых я назвал, еще другие. И среди них—охотник до компании, но и охотник в ней помолчать, Пров Садовский, уже возведенный общим признанием на лестный, но ответственный пост—лучшей надежды российского театра. Островский и Садовский... Все крепче их дружба. Словно уж чуют они, что суждено им пройти рядом, об руку, целый этап русской театральной истории, сообщить этому этапу свое соединенное и навсегда нерасторжимое двойное имя.

9-го января 1847 г., вышел номер седьмой маленькой, отпечатанной на плотной бумаге газетки „Московский городской листок“, всегда начинавшей свой номер, вместо передовой статьи, сообщением из городской хроники, каким нибудь пожаром или иным полицейским происшествием. Но это была не плохая газета, и попадались там под повестями и фельетонами даже такие имена, как Искандер. В этом седьмом номере был напечатан маленький отрывочек в драматической форме—две с половиной низеньких газетных колонки. В заголовке стояло—„Сцены из комедии „Несостоятельный должник“, а во второй строке—„Ожидание Жениха“. Вели тут разговор Самсон Силыч, Аграфена Кондратьевна и Липочка. Мы теперь знаем,—это

было четвертое явление первого акта „Своих людей“ или „Банкрута“, как пьеса называлась до вмешательства цензуры. Под драматическим отрывочком стояли две пары литер — „А. О.“ и еще „Д. Г.“. Первую пару мы хорошо знаем. Это дебютировал в литературе Островский. А „Д. Г.“ прикрывали актера Горева, хотевшего быть и драматургом, очевидно как-то сотрудничавшего с Островским при создании „Своих людей“, а потом прославившегося на геростратовский лад тем, что об'явил он Островского плагиатором. Будто бы „Банкрота“ сочинил не Островский, а он, Горев, Островский же только „стяжал“ и за грех не считает, как говорит его Аркашка. Одна из гадких и глупых литературных историй, которая, однако, испортила Островскому много крови. Пришлось даже писать об'яснения, оправдываться, доказывать свое авторство. Кончил этот претендент на славу создателя Большова и Подхалюзина очень грустно. Совсем затянула его тина театральных болот. Автор „Пережитого“ Самсонов застал Горева умирающим в таганрогской больнице, всеми заброшенным, всеми забытым, никому не нужным. „Принес я ему, рассказывает Самсонов,—четвертушку чаю и два фунта сахара. А на другой день он умер“.

Легко можно себе представить, каким восторгом налилось сердце Садовского, когда он стал читать этот седьмой нумер „Московского городского Листка“. Понял ли он отчетливо, что это—целое событие и в его жизни? Что в этом отрывочке уже звучит призыв к нему, к его таланту, требует актера к священной жертве Аполлон, и перевертывается страница русской театральной истории?.. Если 9-го января Пров Садовский еще не понял, то через три месяца ему это уж непременно стало ясным, потому что 14-го марта того же года в том же „Городском листке“ он прочитал начало, а через три дня—и окончание „Картин московскй жизни“ с подзаголовком—„Картина семейного счастья“. Если вы заглянете в „Городской листок“, вы увидите, что под этими „Картинами“ не стоит никакая подпись. Но не только мы теперь,—и Пров Садовский

тогда уже знал, кто автор, кто это так глубоко запустил заступ в почву, чтобы взрыть в ней новую борозду. В июне того же года автор „Картины" в том же листке в не-драматическом очерке „Записки Замоскворецкого жителя" сам определил свое дело, как дело некоего литературного Ливингстона. „Есть страна, никому до сих пор в подробностях неизвестная и никем еще из путешественников не описанная. До сих пор известно было только положение и имя этой страны, что же касается до обитателей ее, то образ жизни их, язык и нравы, обычаи, степень образования, все это было покрыто мраком неизвестности". Стране этой, так писал автор очерка,—имя Замоскворечье. Эти первые сценки, этот рассказ приказного Ивана Ерофеевича—то крохотное зернышко, из которого скоро вырастает могучий дуб,—только „ломкий слепок" (по выражению посвященного Садовскому стихотворения Апол. Григорьева), по сравнению с высеченными из нерушимого гранита фигурами Беневоленских, Подхалюзиных, Торцовых.

Начинается героическая пора обоих—Островского и Садовского, в которой их жизнеописание сливается, и два их имени—точно одно. И я не знаю, кто на кого больше влиял. Островский ли и его комедия—на Садовского и на его талант, или Садовский и его сценическое дарование, его театральное „верую"—на Островского и на его театр, его комедию. Погодин на упоминавшемся уже Щепкинском обеде на Солдатенковской даче верно указал, что Садовский своей простотой, своею натурою и даже своей особой имеет на Островского огромное влияние, как имел Щепкин на Гоголя.

Был написан „Банкрут". И вот мы присутствуем при картине совершенно необычайной. Может быть, нечто ей равное было лишь в ту пору, когда появилось „Горе от ума", и пошли гулять по России многочисленные списки комедии. С пьесой Островского стали знакомиться не через театр, не через печать, а через авторское чтение. Из вечера в вечер, из одного московского дома в другой стали ездить автор и его будущий

актер, Островский и Садовский, и вперемежку читать „Банкрута". Кажется, первая честь выслушать пьесу досталась квартире Каткова в Мерзляковском переулке, у Большого Вознесения. Народу было как будто немного, все больше — из числа западников. Читал Островский, медленно, заботливо, оттеняя каждую фразу, будто бы прислушиваясь к ней и взвешивая каждое выражение. Читал мастерски. Некоторые даже находили, что читал он лучше, чем сменявший его, когда он уставал, Садовский. Впечатление на слушателей было громадное. О чтении узнали; молва про замечательную комедию, где живут подлинною и такою красочною жизнью замоскворецкие люди, где говорят таким замечательным, еще не бывшим ни в литературе, ни на театре языком, — побежала по Москве. И изо всех знакомых, а то и незнакомых домов потянулись просьбы приехать, оказать честь, прочитать. И Островский с Садовским ездили, читали. Иногда, впрочем, бывало и так, что Островский в такой то вечер читал в одном доме, Садовский в — другом, Садовский — у Новосильцевых, Островский — у Павловых и у Пановой на Собачьей Площадке. Из московской аристократии читали пьесу у Мещерских, у Шереметьевых, куда Островского и Садовского ввел Тертий Филиппов. Из домов купеческих автор и Садовский читали „Банкрута" и у Карзинкиных, и у Носовых, и у Хлудовых. Наконец, было устроено чтение и на Девичьем, в квартире старика Погодина, при большом стечении всякого народу.

У Берга есть такое описание этого чтения: „Слушающих собралось довольно, — актеры, молодые и старые литераторы, между прочим, графиня Ростопчина. Гоголь был зван также. Он приехал среди чтения, тихо подошел к двери и стал у притолки. Так и простоял до конца, слушая, повидимому, внимательно". О своих впечатлениях автор „Ревизора" не сказал почти ничего, — сказал только: видна некоторая неопытность в приемах. Вот этот акт нужно бы подлиннее, а этот покороче. Тем и ограничился. К Островскому, к тому, кто будет



Пров Садовский „Расплюев“

„Свадьба Кречинскаго“ Сухова-Кобылина

его наследником на престоле русского комического поэта, он не подошел ни разу. После чтения хозяин дома записал в своем дневнике коротко, но выразительно: „Комедия „Банкрут“ удивительная, ее прочел Садовский и автор“. А Шевырев на самом чтении с пафосом об'явил: „Поздравляю вас, господа, с новым светилом в русской литературе“. Прослушав в первый раз пьесу, у Новосильцевых, Ростопчина писала кому-то: „Что за прелесть „Банкротство“. Ура! У нас рождается своя театральная литература“. Знаменитый русский герой генерал Ермолов, прослушав чтение, так резюмировал свои впечатления, лаконично, по военному, но метко: „Она не написана—она сама родилась“. „В Островском признаю помазание“—писал Погодину Давыдов, а кн. Одоевский был готов признать в „Своих людях“ не комедию, а трагедию и прибавлял: „Если это не минутная вспышка, не гриб, выдавившийся сам собой из земли, то этот человек, т. е. Островский, есть талант огромный“. „Я считаю, еще писал он,—на Руси три трагедии: „Недоросль“, „Горе от ума“ и „Ревизор“. На „Банкруте“ я поставил № 4“.

Чтения по домам продолжались почти всю зиму. А списки уж гуляли и по Москве; читали пьесу вслух по литературным трактирам, у Чугунного моста, под машиной, и у Барсова, и в студенческой „Британии“, читали и везде, восхищались,—купцы не меньше студентов, трактирные половые—не меньше, чем господа-гости за столиками.

Ярко разгоралась заря славы Островского. Невыразимо радовался ей Садовский, был в эту зиму праздничный, счастливый. А на театральном горизонте занималась уж и заря другая, от того же источника света, от того же солнца,—заря славы Садовского, как исполнителя пьес, как воплотителя образов Островского.



IV.

Прошли три слишком года. Наступил вечер 14-го января 1853 г. В бенефис Никулиной-Косицкой актеры Малого театра сыграли „Не в свои сани не садись“. Островский получил театральное помазание. Он стал драматургом не только в книге, но и на сцене. Это было второе его рождение. И это был день исключительной важности в истории русского театра, еще большей важности—в жизни Прова Садовского. Вся его прежняя сценическая жизнь, все борения, волнения, напряжения—все было только предисловием и подготовкою к этому вечеру, когда сыграл он первую роль в Островском, когда стал актером Островского. Перенесемся мысленно в зрительную залу того вечера, не в ея партер, а туда, на благословенный раек, где кто из нас не просидел лучших своих театральных вечеров, кто не связал с его серыми, пыльными, паутинными углами самых трогательных воспоминаний. Мы пойдем мысленно на раек не одни, но в сопровождении Горбунова. Взвился занавес, и со сцены послышались новые слова, новый язык, до того не слыханные со сцены, появились живые люди из замкнутого купеческого мира. Посреди глубокой тишины публика прослушала первый акт и восторженно по несколько раз вызвала исполнителей. В коридорах, в буфете пошли толки о пьесе, восторгу не было конца. И учитель словесности Андрей Андреич,

который любил поучать галерошников о достоинствах и недостатках пьес и актеров, говорил, подняв многоизначительно кверху указательный палец и обтирая выступившие на глазах слезы:

„ — Это не игра, это священнодействие. Поздравляю вас, молодые люди. Вам много предстоит в жизни художественных наслаждений. Талант у автора изумительный. Он сразу встал плечо о плечо с Гоголем".

Ментор Андрей Андреевич, а еще того больше—его юные слушатели с театрального рая и сами не очень знали, какая великая правда заключалась в этих словах, казалось,—исторгавшихся лишь чрезмерностью первого восторга и силою первого неожиданного впечатления.

Под бурю рукоплесканий, без апломба, застенчивый, как девушка, показался в директорской ложе автор и низко поклонился приветствовавшей его Москве.

По поводу спектакля в „Москвитянине", которому пьеса Островского была особенно близка из за связей с ее автором и из-за некоторых славянофильских налетов на пьесе, писали: „14-ое января текущего года—день, памятный в летописи московского театра, оно покрыло московскую труппу новою славою, обнаружив в ней огромные средства, доселе не приведенные в известность. Это представление мы не можем сравнить ни с каким другим. Оно было вовсе не похоже на обыкновенное представление. Это то, как будто бы в действительности происшедшее, пронеслось оно перед нами, оставив в полном очаровании. Не думаем, чтобы мы преувеличивали что-либо. Это мнение весьма многих. Одушевленные и многократные вызовы автора, очевидно, подтверждают его". Далее идет восторженнейший отзыв об игре Садовского в роли Русакова. „Великая простота, правда, трогательность и вместе величавость",—вот что подчеркивает автор отзыва. А был им Тертий Филиппов. „Во второе представление—добавляет он,—Садовский сыграл свою роль уже с окончательным совершенством". И началась

эта блестящая эпопея—Садовский в ролях Островского, которая протянулась почти вплоть до того печального лета, когда тяжкая болезнь уложила Прова Михайловича, надломившегося богатыря, в постель на Башиловке, а в середине іюля отняла у театра и переселила на Пятницкое кладбище...

Я только коротко буду рассказывать об этой эпопее, об отдельных ее моментах, ибо важно не столько передать их, сколько выразить общий смысл всех этих исполнений, выразить их душу, то, что Садовского сделало Садовским и что его отличает, на мой взгляд, от других.

Чтобы стало это пояснее,—маленькая экскурсия в прошлое. Реализм (сценический) уж был провозглашен. И он уже имел и свою теорию, и свою блестящую практику—в игре Щепкина. Может быть, будет полезно для ясности дать коротенькую формулу того, как понимались задачи театрального, актерского искусства в тот момент, когда Щепкин уже сделал свое главное дело, а Садовский только еще делал свои первые шаги и на формулирование задач актера еще не мог влиять. Сделать такую формулировку поможет очень любопытная статья в „Москвитянине“ за 1841 г., озаглавленная: „Несколько слов о театральном художестве“. Автор следующим образом определял задачу актера. „Сценический художник (так он всегда говорит вместо актера) должен принять в себя создание поэта и силой собственной фантазии пересоздать, так сказать, еще раз созданное первым“. Как будто, задача поставлена очень верно, и сам К. С. Станиславский должен бы примкнуть к такой формуле. И дальше: „Силою фантазии художник сценический сливает разбросанные поэтом черты характера в одно полное и целостное представление, в один полный сомкнутый идеал. Как часто должен он пополнять пропуски, примирять противоречия и в распадающихся повидимому стихиях открывать зорким оком глубоко иногда таящиеся единства“. Все это—и умно, и глубокомысленно, все это—правда об искусстве актера. И все это приближает нас к тому, что позднее стали звать реали-

стическим сценическим творчеством и сценическим переживанием. Это формулируется опыт, практика щепкинских исполнений. Но вчитаемся внимательно в некоторые последующие пассажи статьи. Тут мы уже найдем укоризненные слова по адресу „ежедневности“ и „обыкновенности“, „грубой естественности“, о театре, как зеркале ежедневной жизни, о сцене, как продолжении площади, о том, что бурное влияние поэзии не просветляет и не очищает этой гнилой атмосферы. И автор даже об игре Мочалова, насквозь романтической, считает возможным написать: „художество совлекается с своего идеального достоинства и делается простым зеркалом жизни“. После этих замечаний тот реализм, который получает обоснование у теоретика начала сороковых годов и выведен из щепкинской сценической практики, начинает казаться несколько сомнительным и подозрительным по правде. Слишком рано начали бояться натурализма... Когда мы вдумаемся в приведенный театральный манифест, в эти формулы одного из самых умных тогдашних зрителей, станет ясным, какой громадный шаг еще предстояло сделать на театре Прову Садовскому.

Новь была уже поднята до него, но окончательно вспахать театральную ниву—это было его делом. И он, пользуясь материалом ролей Островского, принялся за это дело. Позвольте оговориться. Садовский не был теоретик, был меньше всего теоретик. Он был только театральный практик. Он не мог бы ничего аргументировать. И мы не можем сыскать ни единого следа такой аргументации ни в письмах, которых он почти и не писал или писал крайне редко и еще того больше лаконично, ни в записанных какими-нибудь мемуаристами разговорах. Но вспомним слова Гонкуров в их „Idées et Sensations“: „как только появляется в чем-нибудь школа, теория, догма,—это что-нибудь уже перестает быть живым“, ce quelque chose n'est plus vivant...

Вместо теоретизирования Садовский играет, как подсказывает ему его чутье художника, его вера правдолюба, вся

его правдивая натура, которая, как и натура Островского, так от жизни и так любит жизнь во всех ее проявлениях, во всей ее многоцветности, пестроте, подвижности, взволнованности.

И вот вырастали фигуры точно из мраморных глыб изваянные, до того крепкие, гармоничные и нераспадающиеся и точно из жизни выхваченные, до того трепетные и многокрасочные. Сначала Беневоленский, потом Любим Торцов. Конечно, и Островский, и Садовский их наблюдали. Даже называют живые их оригиналы, ссылаются на материалы, которые во множестве давал милый Иван Иваныч Шамин, сиделец, кажется, из знаменитой Ножовой линии, начиненный фактами, анекдотами, крылатыми словами. Но эту живую натуру сначала Островский, потом Садовский возводили на высоту художества, на высоту искусства. Только „идеал" они уже понимали не так, как сейчас цитированный философствующий писатель начала сороковых годов из „Москвитянина".

„Еще торжество московских актеров,—писал в „Москвитянине" анонимный автор, по поводу „Бедной невесты".— С самого начала до конца зритель решительно забывал, что он в театре; перед ним проходила настоящая жизнь, действительная драма жизни". „Роль Беневоленского занимал Садовский", — читаем мы дальше в этой рецензии, и автор ее разражается восторженно-бурным панегириком. „Трудность заключалась в том, чтобы явить особенный тип чиновника, который довольно близко граничит с под'ячим, но всетаки не под'ячий, он занес ногу выше, он хочет казаться чиновником облагороженнных форм, однако же и не такой чиновник; тип в высшей степени трудный; чуть не дотянул, и все пропало, и нет никакой роли, и перед нами избитое, бездушное лицо. Но победителем вышел Садовский отсюда, Он представил именно то лицо, которое выведено автором. Походка, голос, поклоны, все соответствовало исполняемой им роли". Автор статьи, подписавшийся только одною литерою П, заканчивает

утверждением, что вообще этот день есть день, памятный для истинных любителей драматического искусства. Все больше теперь этих дней. Потому то следом за „Бедной невестой“ пришла на сцену „Бедность не порок“, новый еще больший триумф Островского и Садовского.

Заглянем опять на раек Малого театра. В тот вечер 25-го января 1854 г. там царило особенно сильное возбуждение, кипели споры особенно горячие, переливался восторг особенно бурный.

— Шире дорогу, Любим Торцов идет!—воскликнул по окончании пьесы Горбуновский учитель словесности, надевая пальто.

— Что же вы этим хотите сказать?—Удивленно и язвительно спросил кто-то рядом в студенческом мундире.—Я не вижу в Любиме Торцове идеал. Пьянство не идеал.

— Я правду вижу,—ответил резко Андрей Андреич.—Да-с, правду. Шире дорогу. Правда на сцену идет. Любим Торцов—правда. Воплощенная правда выступила на сцену.

И эту воплощенную правду, которой—шире дорогу, сотворили теперь в совместном творческом усилии, в совместном творческом порыве двое: Островский и Садовский.

Это, и эту правду, и ее смысл и цену понял учитель словесности с райка, поняли и большинство зрителей,—к удивленію, ее уже не сумел понять в полную меру основноположник русского сценического реализма. В то время, когда там, на райке, происходили сцены в роде только что изображенной, когда по Москве гул пошел, гул восторженный, выражавшийся порою так наивно, например—в виде отказа взять плату с Садовского или со Степанова за съеденное в трактире, и т. п.—за кулисами Малого театра происходили сцены и разговоры иного характера. Щепкин откровенно, не стараясь скрываться, злился на пьесу: постукивая костылем, говорил, что „бедность не порок, да и пьянство не добродетель“, желая тем сразить напрасный и, думал он, только на славянофильских дрожжах под-

нявшийся идеализм автора. И ему вторил Шумский, говоривший саркастически, что вывести на сцену актера в поддевке, да в смазных сапогах—еще не значит сказать новое слово. Самарин обиженно молчал. А Петр Гаврилыч Степанов со своей всегдашней добродушнейшей улыбкой говорил Никулиной Косицкой: „Михайлу Семенычу с Шумским Островский поддевки-то не по плечу шьет, да и смазные сапоги узко делает, вот они и сердятся...“ Это разное отношение с одной стороны—зрительной залы Малого театра, с другой—его кулис к новому шагу, который делала в вечера новых пьес Островского и русская драматургия, и русское сценическое искусство, — и любопытно, и очень характерно... Так,—я уже отмечал выше,—раскалывался монолит труппы Малого театра, пролегала все глубже скважина в нем, пока не перебродило недовольство, пока новое слово не зазвучало со всею художественною полнозвучностью и полновесностью; раскол был ликвидирован, лагери как-то незаметно слились. И остался лишь след в мемуарах и личных воспоминаниях от преходящего эпизода театрального прошлого.

„Это было что-то до такой степени новое и захватывающее, что я живо, до мельчайших подробностей, помню, как, по окончании спектакля, я вышел в коридор 1-го яруса раньше тех, которые были со мной в ложе, и ощутил щемящую тоску,—тоску перехода из области высокого художественного наслаждения к будничной действительности. Образ бедняка-пропойцы, который я только что видел, неотразимо привлекал меня и трогал настолько, насколько это не удавалось ни одному лицу в прочитанных мной повестях и романах. Это было настоящее событие в моей жизни: я видел лицо, прекрасно задуманное талантливым автором, в гениальном исполнении. Оно не могло не потрясти меня, потому что более сильного художественного впечатления я не испытывал еще до тех пор“. Так передавал много спустя свои впечатления и чувства Коропчевский. „Я как теперь вижу,—описывает тот же автор,—оборванного, небритого, с'ежившегося от холода человека, сталкивающегося в



Пров Садовский

дверях с Любовью Гордеевной и останавливающего ее шутливым окриком. Он входит в комнату, приподняв плечи и плотно прижав руки, засунутые в карманы, как жестоко иззябший человек; и в этой жалкой позе он умеет придать себе достоинство, вызвать одновременно и искренний смех, и глубокое участие, и живой интерес. Он еще ломается, нараспев произносит свои прибаутки, в особенности там, где они имеют рифмованную форму, потом напускное шутовство уступает место горькому юмору, тяжелому смеху над самим собой. Эта скорбь о погибшей молодости, о глупо растраченных средствах как будто выходила еще рельефнее от театрально-трагического тона, какой он придавал ей".

К этим отзывам, характера, так сказать, ретроспективного, прибавлю отзыв, запечатленный всей непосредственностью, только-что воспринятого впечатления, написанный почти тотчас после спектакля, и не профессионалом-журналистом, театральным критиком, но зрителем, однако особенным по художественной чуткости и художественному вкусу. В феврале Серов писал друзьям в Петербург о спектакле и находил, что игра Садовского еще выше, чем самая пьеса. „Я без запинки скажу, прибавляет он,—прямо в Садовском таланту несравненно больше, чем в самом Щепкине. В Щепкине есть много школы, рутины и следовательно больше или меньше наростов. В Садовском природный дар. В Садовском везде натура, правда в настоящем художественном осуществлении". Автор письма не боится схватить быка за рога, не боится поставить откровенно тот вопрос, который уже не раз поднимался в умах и душах внимательных зрителей Малого театра. И решил этот вопрос так же прямо и безбоязненно и дал отличную, по моему, формулу игры Садовского—правда в настоящем художественном осуществлении, без „наростов".

В разных отзывах как будто подчеркивается об'ективность исполнения Садовского, переход без остатка в изображаемый образ, полное растворение индивидуальности актера в его сце-

ническом создании. Уж нет Садовского, играющего Беневоленского, есть Беневоленский, уж нет Садовского, играющего Любима Торцова, есть сам Любим Торцов. Такие критические обороты стали тогда популярными. Противопоставляя игру Щепкина и Садовского в „Ревизоре", Аполлон Григорьев как бы делает некоторый укор первому, Щепкину, за то, что он допускает еще лиризм в своей игре. И лиризм тут понимался, как суб'ективность. Значит, Садовский не допускал его? Значит, его игра—только об'ективная? И мы, возводя Садовского на пьедестал, окружая его образ ореолом, как бы апофеозируем и эту абсолютную об'ективность?.. Не совсем так.

Я не стану утомлять новыми экскурсиями в литературу отзывов об игре Садовского, я вынесу из этого моря, где я сам пробыл так много времени, стараясь пополнее уяснить себе истинный лик Садовского и то, что можно-бы назвать принципом его игры,—только несколько слов, несколько самых небольших отрывков. Я читаю у Алекс. Ив. Урусова: „П. М. Садовский прекрасно владел художественной суб'ективностью". В этом Урусов видел колоссальный перевес Садовского над таким актером, как Самойлов, и его сближение с таким гениальным, может быть,—и самым большим гением русского театра,—как Мартынов... И еще одна цитата. Она особенно для нас важна и любопытна. Опять сопоставляется игра Садовского и Самойлова. Автор театральной хроники в „Отечественных записках" за сентябрь 1850 г. пишет буквально следующее: „Талант Садовского глубок и суб'ективен, талант Самойлова почти всесторонен, хотя, может быть, и не глубже". Как видите, полная противоположность вышеприведенному указанию на отсутствие „лиричности", на это будто бы отличие от Щепкина. Пикантность сопоставления получит свою полноту, если я скажу, что автор обоих указаний—одно и то же лицо, все тот же Аполлон Григорьев. И я считаю, что в „Отечественных Записках", говоря о лиричности, о суб'ективности Садовского, он куда более прав и зна-

чителен, чем, говоря в „Москвитянине“ об отсутствии лиричности и суб'ективности. По моему—нет великого актера, настоящего художника сцены, как вообще нет художника без суб'ективности, без этого элемента лиризма. Во всяком случае, нет в театре. И это надо, думается, всегда помнить, когда говорят о полноте перевоплощения. Это только фраза. Пусть в опровержение этого не будет делаться ссылка на Прова Садовского. Он—великий реалист, он—великий создатель живых, цельных, трепетно-ярких образов, сотворенных из пластического материала жизненных наблюдений. Он достиг в этом, в правде, высшего совершенства. Но он и лирик на сцене. И так и должно было быть. Иначе он не был бы великим актером.

Я долго не кончил бы, еслибы стал пробовать аргументировать это различными исполнениями Садовского, если бы захотел напомнить о всех его сценических образах. Ведь в одном репертуаре Островского он сыграл двадцать восемь ролей, начав с Русакова, кончив Аховым и Восьмибратовым. В этой роли был он и в последний раз на подмостках Малого театра; смыл со своего усталого лица восьмибратовский грим — и уж больше на сцену не приходил...

А кроме Островского — целое множество ролей, и среди них горит, как звезда первой величины, — Расплюев, создание ґениальное у Садовского, от одного описания которого иной раз охватывает настоящее волнение. Если Садовский заложил и закрепил традицию исполнения Осипа, Любима Торцова, то, может быть, еще в большей мере сделал это для Расплюева, как бы канонизировал исполнение роли. Но нет возможности может быть, нет и особой нужды обозревать все это богатство. Я думаю, уже стала яснее, отчетливее фигура этого замечательного актера. Может быть и очень слабо, но все-таки дано почувствовать его натуру и особенный характер или принцип его исполнения. Обозначилось несколько его место в общей эволюции русского театрального искусства.

Кто любит театр, кто любит Малый театр, тому не может быть не дорог образ Прова Садовского, тому не может не быть близка сердечно память о нем. И будет эта память вечная, пока стоит великий дом русского сценического искусства, напрасно зовущийся только домом Щепкина. Уж давно пора ему зваться и домом Садовского.



РОЛИ ПРОВА САДОВСКОГО

в пьесах Островского

(В порядке исполнения ролей).

Русаков („Не в свои сани не садись)“ Первое представление— 14 января 1853 г.

Смуров („Утро молодого человека“) 11 мая 1853 г.

Беневоленский („Бедная Невеста“) 20 августа 1853 г.

Любим Торцов („Бедность не порок“) 25 января 1854 г.

Агафон („Не так живи как хочется“) 3 декабря 1854 г.

Тит Титыч („В чужом пиру похмелье“) 9 января 1856 г.

Неуеденов („Праздничный сон—до обеда“) 2 декабря 1857 г.

Кучер Толстогоразцова („Не сошлись характерами“) 23 октября 1858 г.

Дикой („Гроза“) 16 ноября 1859 г.

Густомесов („Старый друг лучше новых двух“) 14 октября 1860 г.

Краснов („Грех да беда на кого не живет“) 21 января 1863 г.

Подхалюзин („Свои люди,—сочтемся“) 31 января 1861 г.

Тит Титыч („Тяжелые дни“) 2 октября 1863 г.

Юсов („Доходное место“) 14 октября 1863 г.

Потапыч („Воспитанница“) 21 октября 1863 г.

Хрюков („Шутники“) 12 октября 1864 г.

Шалыгин („Воевода. Сон на Волге“) 9 сентября 1865 г.

Безсудный („На бойком месте“) 29 сентября 1865 г.

Боровцов („Пучина“) 8 апреля 1866 г.

Козьма Минин („Козьма Захарьич Минин-Сухорук“) 20 января 1867 г.

Дьяк Осипов („Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский“) 30 января 1867 г.

Сеитов („Тушино“) 23 ноября 1867 г.

Князь Воротынский („Василиса Мелентьева“) 3 января 1868 г.

Мамаев („На всякого мудреца довольно простоты“) 6 ноября 1868 г.

Курослепов („Горячее сердце") 15 января 1869 г.

Ахов („Не все коту масленица") 7 октября 1871 г.

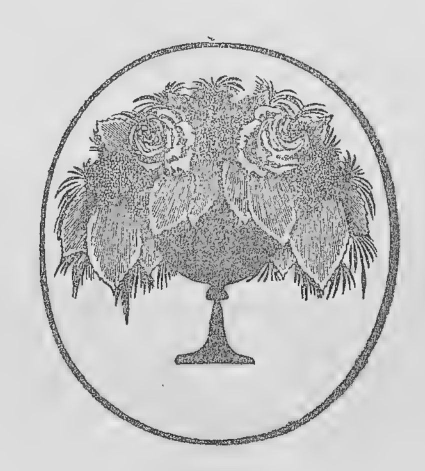
Восьмибратов („Лес") 26 ноября 1871 г.

Кроме того при одном из возобновлений пьесы „Свои люди-сочтемся" Пров Садовский, уступив роль Подхалюзина своему сыну, Мих. Пров. Садовскому, стал играть Большого.

Таким образом, Пров. Садовский сыграл 29 ролей в 28 пьесах Островского из 31, написанной этим драматургом до смерти Прова Садовского. (Ближайшее к „Лесу произведение Островского" „Комик XVII столетия" сыграно на сцене уже после кончины Садовского, в октябре 1872 г.). Не участвовал Садовский в исполнении пьес: „Свои собаки грызутся— чужая не приставай"; „За чем пойдешь, то и найдешь" и „Бешеные деньги". Кроме того Садовский не участвовал в исполнении драматического этюда „Неожиданный случай", относящегося к самой ранней поре творчества Островского, промелькнувшего незаметно, из журнала „Комета", не перепечатавшегося в собраниях сочинений Островского; на сцене сыгран лишь в 1902 г.

Пять пьес Островского ставились в первый раз в бенефис П. Садовского („Свои люди—сочтемся", „В чужом пиру похмелье", „Праздничный сон—до обеда", „Козьма Минин" и „Горячее Сердце")

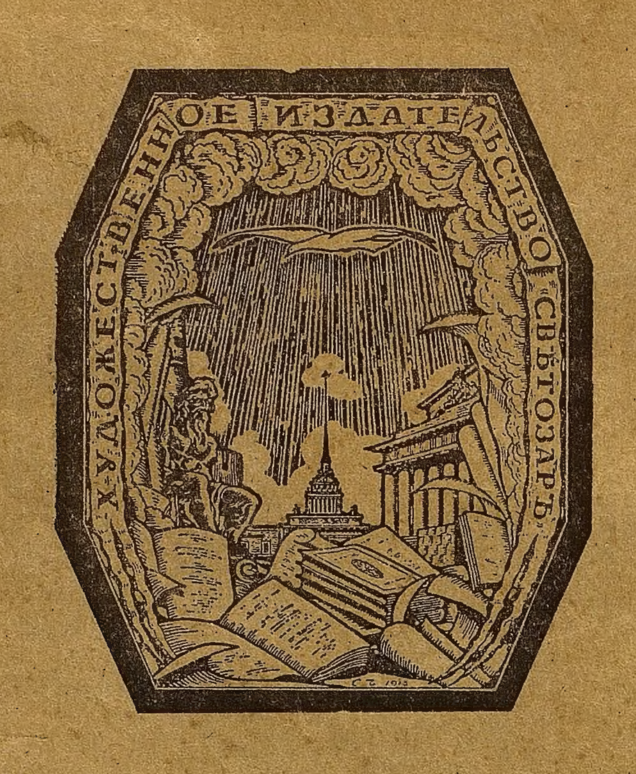
Одна из пьес Островского посвящена автором Прову Садовскому— „Бедность не порок".



Обложка и орнаментация книги работы художника
С. В. Чехонина.

Литературная и художественная редакция книги
А. М. Бродскаго.


ЕНА 130 РУБ.
тверждена Отд. печати при
Петрогр. Совдепе.


ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО СВѢТОЗАРЪ